

Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 20 (1951)

Artikel: Das Drama im Fehlurteil der Kritik
Autor: Roh, Franz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986569>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 29.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DAS DRAMA IM FEHLURTEIL DER KRITIK

Von Dr. Franz Roh, München

Jedes Kunstwerk will letzten Endes, daß sich der Betrachter, der Erlebende damit identifiziere. Das gilt für Malerei, Plastik, Musik usw., nirgends aber soll der Beschauer derart zum Mitschwingen kommen, wie gerade beim Drama. Das Drama will mitreißen, höchste Leidenschaften entfachen, geradezu zum «mitspielen» zwingen.

Deshalb leidet niemand so sehr unter der Passivität, unter der Sperrung und Kälte des Publikums, wie der Dramatiker, der Regisseur und vor allem der Schauspieler. Immer wieder aber fallen auch *wertvollste* Stücke völlig durch und werden gänzlich mißverstanden.

Untersucht man diesen Fehlprozeß, dieses Auseinanderklaffen von Bühnentätigkeit und Publikum, so stößt man auf eine gewisse Gesetzmäßigkeit, der ich 1948 ein Buch gewidmet habe («Der verkannte Künstler. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Mißverstehens», bei Löwit, Wiesbaden).

Die Geschichte der musikalischen, dichterischen und bildkünstlerischen Produktion steht niemals still. Wie ein Baumdurchschnitt immer wieder neue Jahresringe hervorbringt, so kommen immer wieder veränderte Ausdrucksformen und Gehalte zum Durchbruch. Generationsringe der *Produzenten*, könnte man sagen. Das Publikum aber, sehr oft auch die Kritik, wandelt sich nicht entsprechend schnell, so daß es nun zu Stauungen zwischen Schaffenden und Empfangenden kommt. Man stößt da auf die traurige Erfahrung, daß der Durchschnittsempfänger meistens diejenige Struktur der künstlerischen Aussage, der Darstellung und Formung schätzt, die zur Zeit seiner Großmutter wahrhaft aktuell war. Ein seelisches Trägheitsgesetz, ein inneres Beharrungsvermögen waltet hier, das den *Gestaltern*, die schneller «weiterreilen», nicht gewachsen ist. So kommt es zu jener immer wiederkehrenden Verkennung des jeweils Neuen, die zu entrüsteten Abwehrurteilen auf Seiten der Zuschauer führt, zu Urteilen, die später, (aber eben ganz verspätet), so enorm revidiert werden müssen. Der ewige Verwandlungs- und Anpassungsprozeß der Aufnehmenden vollzieht sich innerhalb der dauernden Gesamtströmung der Geistesgeschichte eben zu langsam.

Einem *Buche* gegenüber schadet das zwar auch, ist aber dennoch nicht so störend wie im Theaterleben. Das Buch kann man ja weglegen, um es später wieder und wieder hervorzuziehen, bis das Verständnis für einen neuen Stil, der noch nicht Konvention wurde, erwacht ist. Es gibt da kein öffentliches Auszischen. Niemand zieht seinen Schlüssel aus der Tasche, um laut zu pfeifen, wenn ihm ein Buch in seiner Studierstube mißfällt. Und der eventuelle Protest nimmt niemals jene *chorischen* Gebärden an, die wir vom Theater her kennen. Die gedruckte Fehlkritik allerdings ist hüben wie drüben gefährlich, weil sie die Menschen abhält, sich neuartigem Ausdruck wahrhaft hinzugeben.

Bei Künstlern selber haben die Verkennungen des noch Ungewohnten, die Fehltritte meistens einen etwas andern Grund als bei den Laien. Ein Künstler, weil selber schaffend, ist a priori einseitig, kreist unaufhaltsam «in seiner eigenen Welt». Als man einem Beethoven rät, sich ein Werk Mozarts anzuhören, sagt er, er wolle sich seinen eigenen gusto nicht verderben. Die Laien aber, die ja gar keinen eigenen produktiven gusto besitzen, sollten niemals in ihrer Starre gefangen bleiben. Tun sie es dennoch, so liegt es meistens daran, daß sie einer geschichtlich sehr bedingten Dramatik älterer Art, die bereits zur Konvention wurde, verfallen sind, sich aber einer inzwischen eingetretenen *neuen* Art der Weltauffassung, Formung und Darstellung nicht zu erschließen vermögen. Kritiker sollten deshalb nur Leute werden, die jene Wendigkeit besitzen, mit ihrer eigenen Zeit zu leben. «Überall ist man nur da wahrhaft lebendig, wo man Neues schafft. Überall, wo man sich ganz *sicher* fühlt, hat der Zustand schon etwas Verdächtiges.» Dieser Satz stammt nicht etwa aus unserer von manchen «zu schnell beweglich» genannten Produktion. Er stammt vielmehr von 1800, vom großen Architekten Friedrich Schinkel und enthält eine ewige Wahrheit, so unbequem sie konservativen Gemütern auch erscheinen mag.

Leider kann man den Fehl-Kritiker, auch wenn er öffentlich auftritt, nicht zur Verantwortung ziehen, denn die letzten Qualitätsfragen gegenüber dem Kunstwerk bleiben etwas Irrationales. Man kann hier ja keine strikten *Beweise* pro oder contra führen. Man hält durch öffentliche Fehlkritik aber das sowieso schon nachschleppende Publikum noch künstlich auf, bis entscheidende Dramatiker schwächende Zweitfassungen herstellen, Dramaturgen mutlos werden, Schauspieler die innere Lust verlieren, so daß womöglich ein Betrieb bester

Avantgarde jählings geschlossen werden muß. Man denkt hierbei meistens zu optimistisch über die «unzerstörbare Kraft» der Dramatiker wie der Theaterunternehmungen.

Wie vieles ist durch jene kulturellen Bremsvorgänge sowohl der Kritik wie des Publikums schon geschwächt, ja zerstört worden. Wir haben allen Grund, haushälterisch mit den geistigen Produkten und Darstellungsmöglichkeiten der Menschheit umzugehen, wollen wir nicht manche Chance gänzlich verpassen. Das ist ein ewiges Leiden. Lessings Vater häuft Schwierigkeit auf Schwierigkeit, um seinem Sohne die künstlerische Laufbahn unmöglich zu machen. «Sarah Sampson» nennt dann ein damaliger Kritiker «das unregelmäßigste und untauglichste Ding». «Minna von Barnhelm» wird in Hamburg zunächst verboten. Bei der «Emilia Galotti» heißt es damals: «Die Zuschauer lachten oft, wo sie weinen sollten, und weinten, wo man ein bitteres Lächeln nicht hätte übelnehmen können». Alles das läßt heute darauf schließen, daß Lessings Tonart von der Konvention durchaus abwich, was im einzelnen darzulegen heute nur noch dem Literaturhistoriker möglich ist. Auch den «Nathan» mit damals kühnen Lebensansichten empfing man voll sinnlosen Mißtrauens. «Noch kenne ich keinen Ort in Deutschland, wo dieses Stück schon jetzt aufgeführt werden könnte», klagt der bedrückte Dichter. Und sein Bruder erzählt, daß der «Nathan» Lessings letzte Tage verbittert, wo nicht gar am Ende sein Leben abgekürzt habe ... Allenthalben trockene Gesichter, zurückhaltende, frostige Blicke, ... daß er sich endlich von seinen Freunden und Bekannten verlassen und allen Nachstellungen seiner Verfolger bloßgestellt gesehen habe. 1779 beantragt die Sächsische Bücherkommission Beschlagnahme. Erst 1810 getraut sich das Wiener Burgtheater eine Aufführung zu erwägen, nachdem eine Bearbeitung das Werk ganz abgeschwächt hatte. Doch wird auch so die Darstellung verboten. Erst 1819 kommt dort dieser «Champignon auf Rousseauischem Dünger» zur Aufführung. Lessing schreibt, ihm sei das ganze Leben «so ekel, so ekel ... Das alles sind Dinge, die einen so nachteiligen Einfluß auf meine Seele und von da auf meinen Körper haben, daß ich nicht weiß, ob ich krank oder gesund bin.»

Goethes «Götz», nun wieder eine neue Formungsart bringend, erregt ein Entsetzen, das wir heute ebenfalls nicht mehr verstehen. Noch 1803 gilt er als «roh, widerlich und statt originell zu sein, Nachahmung des Schlechten in Shakespeare». Schon 1773 hatte Bodmer vom Götz geschrieben: «Meine Nationaldramen von Brun, Schöno,

Stüssi sind historischer und dramatischer». — «Wer kann dies verworrene und verwirrende Schauspiel — bis zu Ende aushalten», klagt Bodmer 1774. 1775 meint Isaak Iselin, Goethe beabsichtige «alle die Regeln zu zerschlagen, die Boileau, du Bos, Marmontel, Voltaire usw. für das Theater aufgestellt haben». Friedrich der Große, literarisch durchaus interessiert, rast ebenfalls und nennt den «Götz» «imitation détestable de ces mauvaises pièces anglaises», womit er Shakespeare meint, ganz im früheren Geschmacke des Klassizismus von Corneille und Racine empfindend. Man tadelt an Goethe überhaupt «eine unbezwingliche Neigung zum Sonderbaren und Neuen . . ., voll überspannter Empfindungen, übertriebener Launen und ekler Sprachziererei . . ., möchte er unsere Sprache weniger verstümmelt und nach Willkür gemodelt» haben. Wieder kann man daraus sofort die Fülle neuer Regungen des Ausdrucks in dieser nunmehr neuen Generation von Dramatikern erschließen. — Der Egmont erregt nicht nur beim Herzog Mißfallen. Dieser war auch gegen den «Tasso». Der Gegenstand sei zu modern, nicht «groß» genug im Sinne der klassischen, französischen Tragödie. Durch Voltaires «Mahomed» höchstens, nicht aber durch Goethe und Schiller erhoffte der Herzog 1800 «eine Epoche der Verbesserung des deutschen Geschmacks». Der «Tasso» mißfällt auch dem jüngeren Graf Stolberg völlig. August Wilhelm Schlegel meint, er «erregt nur eine mit Unmut über sein grillenhaftes Betragen gemischte Teilnahme, und die Prinzessin äußert zu matte, kränkliche Gefühle». Man glaubt, wenn man das heute liest, einen Dekadenzdramatiker der Zeit von Oscar Wilde vor sich zu haben. Goethe schreibt 1780: «Ich stehe von der ganzen Nation ein für allemal ab, und alle Gemeinschaft, die man erzwingen will, macht was Halbes . . .» Der ältere Herder sieht in ihm und Schiller geradezu Böses und Dämonisches. Die «Iphigenie» erregt selbst im Freundeskreise zunächst nur kalte Ablehnung. «Sie konnten sich in den ruhigen Gang nicht finden», die «fast gänzliche Entäußerung der Leidenschaft wollte ihnen kaum zu Sinn». Goethe war nämlich inzwischen zu einem neuen «Ismus» übergegangen, wie wir heute sagen würden. Über den «Faust» heißt es 1809: «Der Held eines Dramas muß doch Charakter mit Kopf verbinden, obschon Charakterlosigkeit sehr viele Menschen ins Verderben zieht . . . Man kann wetten, daß . . . Goethe schon die meisten Szenen aufs Papier geschrieben hatte, bevor er bestimmt wußte, wie sein Stück enden sollte.» Wieder ist zu merken, wie hier ein älterer Kunstbegriff etwa Corneilles

und dessen Arbeitsweise auf einen inzwischen eingetretenen, romantischen Zustand angewandt wird. — Der «Faust» und «Egmont» waren in Österreich verboten, der «Faust» bis weit ins 19. Jahrhundert hinein.

Gleiche Verkennungen erfuhren Schillers Dramen. Über die «Räuber» schreibt die Literatur- und Theaterzeitung 1782: «Die Unwahrscheinlichkeit der Handlung . . . , die nachlässige Schreibart sind Flecken, die jedem auffallen müssen». Das Pfälzische Museum meint, als ob man etwa die Frühkritik über ein expressionistisches Werk vor sich hätte: «Die meisten heutigen Werke sehen so buntscheckig aus, daß ich glauben möchte, die Dichter peinigen sich, allen guten Geschmack zu verderben . . . Auch verfliegen in den paar Stunden unseres Zuschauens viele Jahre.» Hier murrte noch der vernünftelnde Begriff des Dramas, wobei man die (doch schon von Lessing nicht mehr geforderten) Einheiten von Ort und Zeit wieder herbeiseht. Ganz veraltet äußert sich 1781 die Erfurtische-Gelehrten-Zeitung: «Einen gemeinen Maler tadle ich nicht, wenn er ein Historienstück in Rembrandts — oder Teniers Manier malt. Aber von einem Künstler wünsche ich die Geschichte lieber in Mengs oder Raffaels Geschmack zu sehen». Hier wird gesamtgeschichtlich klar, wie fremd man jedem vertieften Realismus noch gegenüberstand, der eigentlich als unkünstlerisch galt. Das Theaterschicksal dieses Dramas wurde langhin gestört. Von «Kabale und Liebe» schreibt man: «Die ganze Anlage des Stückes ist so unnatürlich . . . die Farben sind zu grell gemischt, die Töne zu hoch und dissonant, um eine Harmonie hervorzubringen . . . » 1784 dann: «Wieder einmal ein Produkt, das unseren Zeiten Schande macht». Zum «Fiesco» klagt man, «die jungen Schriftsteller nach neuer Mode glauben immer, was plump ist, wäre stark.» Zum «Don Carlos» meint 1795 die Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste: «Wir kennen Männer, die unendlich mehr Tiefsinn besitzen als Herr Schiller, und die gleichwohl seiner Manier nie Geschmack abgewinnen konnten». Auch am «Wallenstein» wird viel verkannt. Er habe «gar keine Handlung, sondern nur drei einfache Reihen von Handlungen». Erst 1814 darf dies Werk, von allen anstößigen Stellen gereinigt, in Wien auf der Bühne erscheinen. Von der «Jungfrau von Orléans» heißt es 1801: «Was wir von jedem Trauerspiele fordern, ist die Erregung eines lebhaften Interesses an der Handlung und an den Hauptcharakteren . . . Dieser Forderung ist in der ‚Jungfrau‘ gar kein Genüge geschehen.» Merkel, ein An-

hänger Schillers meint: «Wenn Schiller sich jemals entschließen könnte, der ernste Heldendichter seiner Nation zu werden...!» Der «Freimütige» klagt 1804: «Ich wüßte keinen, der an der Schillerschen Jungfrau sein Wohlgefallen hätte...» Von der Dresdner Aufführung berichtet Theodor Körner 1802: «Die Veränderungen waren zahllos und von einer Art, die Du kaum erraten solltest.» «Die Braut von Messina» empfängt ein Kritiker so: «Das ganze Trauerspiel mit all seiner Griechheit kommt mir vor wie eine Arie, die man eine Nachtigall pfeifen gelehrt.» 1804 schreibt man: «Die allgemeine Stimme... hat gegen das Stück entschieden.» Anderen Ortes spricht man hier von Überspannungen, Gemisch von Antikem und Modernem, von verirrtem Dramatiker: «eine wilde Schöpfung der entflammten Phantasie nach mißverstandenen Regeln». Auch der «Tell» wird sehr scharf hergenommen, und die Entstellungen seiner Handlung, besonders auf dem Wiener Theater, bleibt lange Zeit geradezu grotesk.

Kleists Schicksal ist bekannt genug. Goethe mißversteht ihn völlig. Er führt zwar den «Zerbrochenen Krug» auf, zerlegt ihn aber bedächtig in drei Teile, worauf es in Weimar geradezu einen Theaterskandal gibt. 1802 behauptet Goethe, dieser Dichter erzeuge in ihm «immer Schauer und Abscheu». «Beim Lesen seiner ‚Penthesilea‘ bin ich neulich gar zu übel weggekommen. Die Tragödie grenzt an einigen Stellen völlig an das Hochkomische...» Ein Dresdner Zeitgenosse erzählt, «wie herzlos das gebildete Berlin sich gegen den genialen, unglücklichen Dichter bewies, wie die kleinlichsten Kabalen angewendet wurden, um selbst den Versuch, seine Dramen auf die Bühne zu bringen, zu hintertreiben...» Man könne behaupten, «Kleist sei eigentlich an den Berlinern von 1811 gestorben». E. von Pfuel berichtet 1811: «Er war so gequält und zerrüttet, daß er den Tod mehr lieben mußte als das Leben, das ihm von allen Seiten so sauer gemacht wurde.» Noch 1830 bekundet das «Morgenblatt» zum «Käthchen von Heilbronn»: «Unterhaltung für alle, die mit der Vernunft fertig geworden sind, nichts als Symptome der entschiedensten Querköpfigkeit.» So krachen 1811 am Wannsee denn jene Pistolenschüsse, mit denen Kleist dem Leben seiner Freundin und dann dem eigenen gequälten Dasein ein Ende setzt. Selbst sein Freund E. von Pfuel erkennt weiter: «So wie ich Kleist kenne, war hier eine falsche, erkünstelte Exaltation.» Und Theodor Körner, zweitrangig, doch höchst korrekt, schließt mit Eiseskälte: «In dieser ganzen Geschichte erkenne ich das überspannte, flache Wesen des Preußen deutlich ausgedrückt.»

Wir wollen die vielen Fehlurteile, welche die damaligen Zeitgenossen sodann über *Grillparzer* und *Hebbel* abgaben, nicht zitieren. Nur selten treffen sie die Grenze dieser Dichter an der richtigen Stelle.

Ibsens Verismus ging dann soweit über Kleist hinaus, daß es wieder jener Wartezeit bedurfte, bis man auf seine neuen Intentionen sinnentsprechend reagierte. Über «*Noras*» Empfang berichtet Spielhagen, man müsse mit eigenen Nerven durchgelitten haben, wie sich der Argwohn ins Publikum geschlichen habe, um schließlich als souveräne mißbilligende Kritik hervorzubrechen, mit grausamem, kaum unterdrücktem Lachen an einer besonders tragischen Stelle. «Es war ein böser Abend», weshalb es schwerlich zu weiteren Aufführungen kommen werde. Dabei wurde «*Nora*» eines der meistgespielten Werke neuer Dramatik. Als die «*Gespenster*» 1887 in Berlin in Szene gehen, meint die Vossische Zeitung gegen ihren eigenen Referenten Stellung nehmen zu müssen, der zugestimmt hatte. «Ein Kunstwerk soll uns Genuß, Freude, Erhebung bereiten, nicht Entsetzen, Qual und, was noch schlimmer ist, hoffnungslose Verzweiflung.» Mit diesem beliebten Satz sperrt sich wieder einmal eine verbindliche, ältere Generation gegen die neue Schroffheit, ja gegen echte Dämonie und Tragik überhaupt. Die «*Post*» vermißt die «ideale Weltanschauung», Ibsen rüttle mit frevelnder Hand an den Grundlagen des Staates und trete unsere heiligsten Gefühle mit Füßen. Die Tägliche Rundschau könne den Inhalt überhaupt nicht angeben, als ein Blatt, das «auf sittlich empfindende Frauen Rücksicht zu nehmen für seine Pflicht hält». Die Bühnen Norwegens zögerten über ein Jahrzehnt, bevor sie sich an die «*Gespenster*» herantrauten. Die konservative Presse Dänemarks und die liberale Norwegens wetteiferten in Angriffen. Bei «*Hedda Gabler*» kann man sehen, wie sehr gegenüber neuartigen Inhalten und Formen der Kunst eine Anpassungszeit von Seiten der Beschauer not tut. Die Berliner Kreuzzeitung verlangt 1891, man sollte hier höchst energisch Front machen. Mehrere Jahre später *bewundert* dasselbe Blatt dies Werk. In München aber gab es einen Theaterskandal und Ibsen verließ einige Wochen darauf München für immer. Die «*Wildente*» wurde ebenfalls oft sinnlos befehdet. Man stellt 1887 einen bloßen Pyrrhus-Sieg der Ibsengemeinde fest. Die «*Post*» behauptet: «Was wir hier zu hören bekamen, übertrifft an nackter Brutalität alles, was in den verrufensten französischen Sittendramen vorkommt.» Die Norddeutsche Allgemeine Zeitung bekundet: «Der ganze Schmutz

obskurer französischer Bühnenwerke verdiente fast die Bezeichnung reinen Wassers, verglichen mit der Wildente.» Bei der Uraufführung des «Baumeister Solneß» behauptet die Vossische Zeitung: «Mystik, Hysterie, Hypnotismus, Telepathie und ganz gemeiner Aberglaube verbinden sich hier zu einem Delirium.»

Gerade diesen Tenor der Kritik findet man dann aber wieder, als sich der Stil des Dramas ins Gegenteil verkehrt hat, als der Verismus Ibsens allmählich durch einen Expressionismus abgelöst worden war. Hiermit kommt man schließlich in die Gefilde unseres eigenen Jahrhunderts. Hier *kennen* wir die Unsicherheiten, die Kämpfe, mit denen wiederum um neues Formengut und Lebensgefühl, das nun sich auf den Bühnen zeigte, gerungen wurde. Es ist mir hier nicht möglich, zu erörtern, nach welchen geistesgeschichtlichen Gesetzen sich jener Streit, jenes Mißverstehen jeweils verspätet, schließlich beruhigt.

Ich kann auch nicht mehr darlegen, welche Typen von Kritikern man bei diesem Umstellungsprozeß jeweils zu unterscheiden hat, ferner, welche drei bezeichnenden Reaktionsweisen beim schöpferischen Gestalter selber auftreten, wenn er die typischen frühen Fehlurteile erfährt. Auch ist hier nicht mehr möglich, die Sondergefahr auszumalen, die in der Zensur liegt, wenn nämlich der *Staat* als solcher zum Kritiker wird.

Für alles das muß ich auf mein Buch verweisen. Am meisten aber auf meine sogenannte «Relativitätstheorie der Wertungen», die eine komplizierte und nur indirekte Lösung der hier auftretenden menschlich-künstlerischen Wertungsprobleme bringt.